3 1761 07394137 9

Sulger-Gebing, Emil
Wilhelm Heinse

PT
2349
H2Z86

Wilhelm Heinse.

Eine

Charakteristik zu seinem 100. Todestage

von

Dr. Emil Sulger-Gebing

a. o. Professor für deutsche Literaturgeschichte an der K. Technischen Hochschule in München.

München.
Theodor Ackermann
Königlicher Hof-Buchhändler
1903.

eopold v. d. Planitz
Mein Eigen

Wilhelm Heinse.

Eine

Charakteristik zu seinem 100. Todestage

von

Dr. Emil Sulger-Gebing

a. o. Professor für deutsche Literaturgeschichte an der
K. Technischen Hochschule in München.

München.
Theodor Ackermann
Königlicher Hof-Buchhändler
1903.

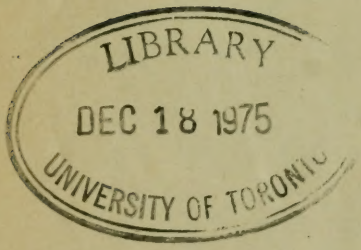
U.

(Biogr. ev. D. 1587, 42 (K.))

(noch nicht aufgestellt

Leopold von der Plaunitz

PT
2349
H2Z86



Vorbemerkung.

Die vorliegende Charakteristik Heinses entspricht in der Hauptsache einem Vortrage, der am 16. März 1903 im Deutschen Sprachverein in München gehalten wurde. Ihre Grundlage bilden die Werke und Briefe des Dichters, wie sie in der Gesamtausgabe von Heinrich Laube (1838) vorliegen. Außerdem ist die bisher über ihn erschienene Literatur benutzt, deren vollständige Aufzählung man bei Goedeke (2. Aufl. IV. 340) und bei Jessen (s. u.) findet. Zu besonderem Danke bin ich in den Abschnitten über bildende Kunst und über Musik K. D. Jessen und Hans Müller verpflichtet. Eine umfassende und abschließende, allen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Biographie fehlt noch. Von den Darstellungen in den größeren Literaturgeschichten ist die weitaus wertvollste die Herman Hettners (in seiner Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts. 3. Aufl. III. 3. 288 f.). Daneben ist Heinrich Laubes treffliche Schilderung in der Einleitung zu seiner Gesamtausgabe besonders zu rühmen. Die neueren Biographen, Schober (1882) und Rödel (1892) lassen

bei allem Fleiße manches zu wünschen übrig. Sehr wertvoll ist die musterhafte Ausgabe des Briefwechsels zwischen Gleim und Heinse von Karl Schüddekopf (2 Bde. 1894 u. 1895), während wir für den Briefwechsel mit Jacobi noch auf den unvollständigen Abdruck bei Körte (Briefe zwischen Gleim, Heinse und Joh. v. Müller 1806) angewiesen sind, doch lag mir für Heinses Briefe aus Italien an Jacobi und Frau meine vollständige Abschrift der Originale der Berl. Königl. Bibliothek vor. Ueber „Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur" habe ich (mit besonders ausführlicher Behandlung der „Gemäldebriefe") eine Arbeit in der Zeitschrift für vergl. Literaturgeschichte N. F. Bd. XII veröffentlicht. Heinse als Musikschriftsteller hat Hans Müller in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Bd. III (1887) in einer inhaltsreichen Studie behandelt. Die wissenschaftlich gründlichste und inhaltlich reichste Arbeit über Heinse ist die neueste von Karl Detlev Jessen, „Heinses Stellung zur bildenden Kunst" (Palaestra XXI) Berlin 1902, deren Wert durch die ausgiebige Benutzung des bisher ungedruckten Nachlasses und zahlreiche (zum Teil von mir zitierte) Proben daraus noch erhöht wird. Die im Erscheinen begriffene Gesamtausgabe, die Karl Schüddekopf im Insel-Verlage herausgibt, verspricht für die letzten 4 Bände (VII—X) auch die bisher nur in kleinen Proben gedruckten Tagebücher, sowie eine vollständige Sammlung aller erreichbaren Briefe.

Wilhelm Heinse lebte von 1746 bis 1803. Sein Leben umfaßt so die reichste Zeit der deutschen Dichtung. Zwei Jahre nach seiner Geburt tritt der Anfang von Klopstocks „Messias" hervor, und bei seinem Tode stehen Goethe und Schiller vereinigt auf dem Höhepunkt ihres Schaffens. Das ganze literarische Wirken Klopstocks und Lessings, dasjenige Wielands und Herders, soweit es für die lebendige Fortentwicklung deutscher Dichtung wirklich von Bedeutung war, der Frühlingssturm der Stürmer und Dränger, alle Dramen Schillers, mit einziger Ausnahme des „Tell", Goethes ganze Jugenddichtung und die Hauptwerke seiner reifen mittleren Zeit, endlich das Emporkommen und die erste Ausbreitung der Romantik: all das — und ich habe damit ja nur das Allerwichtigste angedeutet — fällt in diese 57 Jahre. Die deutsche Dichtung und mit ihr das gesamte deutsche Geistesleben löst sich in dieser Zeitspanne los aus den Banden des Rationalismus, d. h. einer auf rein verstandesmäßiges Erfassen des Lebens und der Welt sich gründenden Geistesrichtung, überwindet siegreich die Kinderkrankheiten eines ausschließlich subjektiven Individualismus und einer übertriebenen Gefühlsduselei (Sentimentalität) und erringt, indem die volle Hochwertung der Phantasie und des Gemütes

als nunmehr unverlierbares Gut neugewonnen wird, jene ausgeglichene „harmonische“ Geistesbildung, die wir im Humanismus Herders, Goethes und Schillers zu voller Blüte entfaltet sehen.

Innerhalb dieser Entwicklung gebührt auch Wilhelm Heinse ein fester Platz. Ausschließlich als Dichter betrachtet keiner der Größten, ist er nicht nur einer der besten Prosaschriftsteller der Zeit, sondern er hat auch besonders in seinen Anschauungen über bildende Kunst und Musik neue Wege erschlossen, er hat als Vermittler zwischen Deutschland und Italien Wertvolles geleistet, und er hat durch seine Betonung kraftvoller Sinnlichkeit und ihrer Rechte in Kunst und Leben ein mit Heftigkeit bekämpftes, wie mit Begeisterung verteidigtes Element der deutschen Dichtung seiner und der folgenden Zeit neu gewonnen.

Heinses äußeres Leben sei nur rasch mit flüchtigen Strichen angedeutet. Johann Jakob Wilhelm Heinse ist am 15. Februar 1746 als Sohn des Bürgermeisters in dem thüringischen Städtchen Langewiesen geboren. Frühe schon zeigte sich starke musikalische Begabung, der Vater spielte selbst Orgel, auch ein Bruder der Mutter war Musiker. 1767 bezog er die Universität; er studierte mehrere Jahre in Jena und Erfurt die Rechte, beschäftigte sich aber mehr mit Poesie und Musik. In Erfurt schloß er sich an Wieland an; dieser empfahl ihn und seine recht unbedeutenden „Sinngedichte“ an den allzeit hilfsbereiten Gleim, und Gleim veröffentlichte eine Auswahl daraus 1771. Allerhand Versuche, als Erzieher oder in ähnlicher Stellung

unterzukommen, schlugen fehl. Endlich ging er als Reisebegleiter eines preußischen Hauptmanns nach Süddeutschland. Der Mann war ein Abenteurer, der den denkbar schlechtesten Einfluß auf ihn hatte und seine Begabung ausnutzte zu einer geradezu obscönen Schriftstellerei, der Uebersetzung des schmutzigen Romanfragmentes des Petronius (erschienen 1773). Von 1772—1774 lebte er bei dem geliebten „Vater" Gleim in Halberstadt, auch einige Zeit im nahen Quedlinburg als Hauslehrer bei seiner als „Grazie" verehrten Gönnerin Frau von Massow. Die mit ihr betriebenen Musikstudien gaben noch 20 Jahre später die Grundlagen seines zweiten Romanes. Der Dichterbund mit Gleim, Jacobi und noch unbedeutenderen Reimern zeitigte allerlei Lyrisches, gleichzeitig beendete er seine „Laidion" (gedruckt 1774), die vieler, u. a. auch Goethes vollen Beifall fand. Als dann Georg Jacobi seine Zeitschrift „Iris" begründete, zog er den Freund unter günstigen Bedingungen nach Düsseldorf. Hier lebte Heinse vom Frühling 1774 bis zum Sommer 1780, mit Arbeiten für die „Iris", mit Uebersetzungen aus dem Italienischen beschäftigt. Das Wichtigste aus dieser Zeit sind die in Wielands „Teutschem Merkur" erschienenen „Düsseldorfer Gemäldebriefe." Immer stärker aber wurde seine Sehnsucht nach Italien, und im Sommer 1780 brach er mit Hilfe seiner Freunde dahin auf. Er zog meist zu Fuß durch die Schweiz nach Genf, durch die Provence nach Marseille und weiter nach Genua, lebte acht Monate in Venedig und von Ende August 1781 bis anfang Juli 1783, mit

Ausnahme eines zweimonatlichen neapolitanischen Aufenthaltes, in Rom. Hier befreundete er sich mit Maler Müller, dem Dichter der „Genovefa“ und der „Idyllen“, und verkehrte viel mit Maximilian Klinger, dem einst so lärmenden Sturm- und Drang-Dramatiker, der nun in russischen Diensten stehend, als Reisebegleiter des Großfürsten Paul Italien besuchte. Große journalistische Unternehmungen, mit denen Heinse sich einen dauernden Aufenthalt in Italien ermöglichen wollte, ließen sich nicht verwirklichen. So kehrte er notgedrungen Ende 1783 nach Deutschland zurück. Jetzt erst schrieb er bei Jacobi in Pempelfort sein Hauptwerk, den „Ardinghello“, den er 1786 beendete, begleitete dann einen Grafen Nesselrode nach Holland und fand nun endlich im Herbst 1786 die seit Jahren gesuchte feste Anstellung als Vorleser und Bibliothekar des Kurfürsten von Mainz, Friedrich Karl Josef von Erthal. In Mainz schrieb er seinen zweiten Roman „Hildegard von Hohenthal“; 1795 übersiedelte er mit dem kurfürstlichen Hofe nach Aschaffenburg. Zu Anfang des neuen Jahrhunderts vollendete er noch ein letztes Buch: „Anastasia und das Schachspiel“. Heinse lebte jetzt in sehr angenehmer Stellung, er war ein Liebling des Kurfürsten, der ihm den Charakter eines Hofrates, den Titel Professor verliehen hatte. In Aschaffenburg ist er, nachdem er mehrere Schlaganfälle durchgemacht, am 22. Juni 1803 gestorben.

Innerhalb dieses Lebens sind zwei Momente von ganz besonderer Bedeutung für Heinses schriftstellerische und menschliche Entwicklung: Düsseldorf und

Italien. Schon Heinrich Laube, der zuerst Heinses Werke sammelte und in 10 Bänden 1838 — für die damalige Zeit recht gut — herausgab, hat das betont. Der Aufenthalt in Düsseldorf bildet „die Krisis seines Lebens", der Aufenthalt in Italien gibt erst die feste Grundlage desselben. In Düsseldorf bricht seine eigene innere Natur durch, und er, der im Verkehre mit Gleim, Wieland und Jacobi lebend, außerhalb der eigentlichen Sturm- und Drang-Kreise steht, wird hier der echtesten Stürmer und Dränger einer. In Italien aber klären sich die Anschauungen Heinses, die in Düsseldorf zum Durchbruch gekommene Eigenart festigt sich, unter dem südlichen Himmel umgeben von den großen Werken der Vergangenheit bildet er seine Ansichten über Kunst und Leben voller aus; durch Italien reift er zum Schaffen seiner umfangreichsten Werke, des „Ardinghello" und der „Hildegard von Hohenthal."

Hier, wo ich in aller Kürze versuchen will, Heinse gerecht zu werden, muß ich mich auf das Wichtigste beschränken. Von seiner Düsseldorfer Zeit soll darum zuerst die Rede sein. Im Frühling 1774 kam Heinse, ein 28jähriger, nach Düsseldorf, gerufen von Johann Georg Jacobi als Mitredaktor an dessen Zeitschrift „Iris", die vor allem den Damen eine höhere Bildung vermitteln sollte. Heinse war damals schriftstellerisch bekannt als Nachahmer Wielands. Zwar war alles, was er bis dahin geschrieben, anonym erschienen, aber in literarisch interessierten Kreisen wußte man um seine Verfasserschaft. Abgesehen von seiner Petron-Uebersetzung lagen vor: die unbedeutenden

„Sinngedichte“ (1771), die nach Dorats Erzählung bearbeiteten graziösen, aber lasciven „Kirschen“ (1773) und als Hauptwerk seiner Frühzeit der halbphilosophische Roman „Laidion“ (1774), der Wielandsches Griechentum mit Wielandscher Grazie verkündete. Noch als Heinse nach Düsseldorf kam, trug er sich mit dem Gedanken eines griechischen Künstlerromanes „Apelles“. In den Briefen ist viel davon die Rede, und Gleim beschwört seinen Liebling stets aufs neue, doch ja diesen Plan auszuführen. Heinse aber läßt ihn liegen. Auch dieser „Apelles“ war wieder als ein Wielandisch grä-zisierendes Werk gedacht: Wielands Grazienphilosophie aber und sein tändelndes Griechentum traten Heinse in Düsseldorf immer ferner. Er findet sich selbst, indem er sich löst von allem nur äußerlich ihm angeflogenen. Der Wielandianer wird zum selbständigen Schriftsteller. Dazu hilft ihm dreierlei: die eingehende Beschäftigung mit italienischer Dichtung, eine Wandlung in seinen philosophischen Anschauungen, und als stärkstes der gewaltige Eindruck großer Werke der bildenden Kunst, wie sie ihm jetzt in der Düsseldorfer Galerie zum ersten Mal in reicher Fülle entgegentraten. Am wenigsten bedeutet die Beschäftigung mit italienischer Literatur. Er schreibt Briefe über das episch-satirische Gedicht „Ricciardetto“ von Fortiguerra für Wielands „Teutschen Merkur“, er verfaßt ein Leben Tassos für die „Iris“, er übersetzt aus dem Ariost. Es sind in der Hauptsache Brotarbeiten. Beim Ariost allerdings treibt ihn ein persönliches Motiv, der Aerger über die nach seiner Ansicht ganz verfehlte Uebersetzung

von Werthes, die er geradezu als Travestie Ariosts bezeichnet, und über die noch schlechtere von Mauvillon, die er in einem Aufsatze im „Teutschen Merkur“ („einem Meisterstück von feinster Persiflage“, wie Wieland schreibt), scharf und schonungslos, mit überlegener Ironie und geistvollem Humor zerpflückt. Heinse hat erst später in Italien sowohl die Tasso- als die Ariostübersetzung vollendet, beide — und darin liegt der Hauptmangel des Unternehmens — in Prosa. Wichtiger für Heinses innere Umwandlung als diese immerhin eingehende Beschäftigung mit den großen italienischen Epikern ist seine philosophische Wandlung in der Düsseldorfer Zeit. War bis dahin seine Philosophie eine Wielandisierend platonische Schwärmerei gewesen, wie das die „Laidion“ auf jeder Seite zeigt, so versenkt er sich jetzt ernstlich in die großen Denker des Altertums selber; er badet, wie er an Gleim schreibt (27. Februar 1778), seinen Geist in den Strömen von Platons Weisheit und verfolgt den Stagyriten in seine Höhen. Mehr und mehr wird er zum Aristoteliker, als überzeugter Anhänger des großen Realisten erweist er sich später im „Ardinghello“, und zeitlebens ist er ihm treu geblieben; noch 1797 schreibt er an Sömmering, mit welchem Vergnügen er die Politik des Aristoteles aufs neue durcharbeite. Auch in seinen ästhetischen Theorien zeigt er sich, wie Jessen im einzelnen nachgewiesen hat, von Aristoteles nun bald immer stärker beeinflußt. Geradezu entscheidend aber für Heinses weitere Entwicklung war in Düsseldorf die Bekanntschaft mit großen Meisterwerken der Malerei, wie die dortige Galerie sie ihm darbot.

In Düsseldorf ist Heinse der Kunstschriftsteller geboren worden, und als Kunstschriftsteller steht er am höchsten. Hier überragt er fast alle Mitlebenden weit, als solcher hat er Samen ausgestreut, der später erst zu reichen Blüten und Früchten aufgegangen ist. Feiner ästhetischer Sinn, seltene Genußfähigkeit und Genußfreude, unbedingte Ehrlichkeit gegen sich selber über seine Eindrücke, unermüdliches Streben nach Klarheit und Gründlichkeit befähigten ihn gerade hier zu ganz hervorragenden Leistungen. In den „Düsseldorfer Gemäldebriefen", die an Gleim gerichtet im Teutschen Merkur 1776 und 1777 erschienen, zeigt sich aber Heinse nicht nur schriftstellerisch auf einer Höhe wie niemals vorher, und dabei auf einem neuen Gebiete, das er sofort, beim ersten Betreten desselben, als ein Meister beherrscht, hier erscheint er auch zum ersten Mal durchaus als Stürmer und Dränger, als ein unbedingter Vertreter neuer Anschauungen über bildende Kunst, die sich mit anderen von den literarischen Neuerern jenes Jahrzehntes verfochtenen Gedanken innig verknüpfen. Der Inhalt dieser Gemäldebriefe ist doppelter Art. Heinse handelt einmal von allgemeinen ästhetischen und kunsttheoretischen Fragen und gibt weiter Beschreibungen einer Anzahl Hauptwerke der Düsseldorfer Gemäldegalerie. Ich sehe hier ganz ab von der glänzenden stilistischen Ausführung, sowie von mehr novellistischen Zutaten, wie etwa gleich zu Anfang die Einführung des taubstummen Malers, ich halte mich nur an das Wesentlichste des Inhaltes. Das Neue und in der Hauptsache überall siegreich

durchschlagende Neue in den Ausführungen der „Gemäldebriefe" läßt sich aber nur richtig werten, wenn wir über die damals herrschenden Anschauungen im klaren sind. Die ästhetische und künstlerische Bildung Deutschlands ruhte damals vornehmlich auf drei Männern: Winckelmann, Lessing und Mengs. Sie waren die allseitig anerkannten Führer, zu denen andere, beispielsweise Herder in seinen Anfängen, in Abhängigkeitsverhältnis standen, während noch andere, wie Christian Ludwig Hagedorn in Dresden, der Bruder des bekannten Dichters, als ihre Vorläufer gelten durften. Für alle drei Genannten nun war die antike Kunst die allein wahre, die überall und immer maßgebende; sie verkündeten als unumstößlich die Lehre, die geradezu als unanfechtbares Dogma alles wahren künstlerischen Glaubens galt, daß Griechenland und Rom die ewig gültigen Muster aller Kunst geschaffen haben. Diese antike Kunst war aber in erster Linie Plastik, damals noch viel mehr als heute, wo die stets fortschreitende Aufdeckung Pompejis und so manche neuere z. B. römische Funde die Kenntnis der antiken Malerei, wo die genauere Bekanntschaft mit Griechenland und so manche neuere Ausgrabungen in Hellas und Kleinasien die Kenntnis der antiken Architektur in ungeahnter Weise vermehrt haben. Winckelmann stellte einen Rafael doch hauptsächlich deshalb unter allen Neueren am höchsten, weil er der Antike am nächsten gekommen, und unter dem Banne dieser Anschauung stand noch später Goethe in Rom, wenn er Rafael und die Antike als die einzigen Führer zur Schönheit und

Wahrheit alles künstlerischen Schaffens betrachtete. Für Winckelmann ist nur schön, was mit der Antike übereinstimmt, Heinse aber sagt in den „Gemäldebriefen“: „Lassen Sie uns auf die Natur zurückgehen, ohne welche alle Kunst leeres Geschwätz ist“ . . . und: „Jedes Volk, jedes Klima hat seine eigentümliche Schönheit, seine Kost und seine Getränke“ . . . und: „Jede Form ist lebendig und es gibt eigentlich keine abstrakte. Alle Schönheit entspringt aus Art und Charakter, so wie jeder Baum aus seinem Keim erwächst.“ . . . Das waren Anschauungen ganz neuer Art, die sich berührten mit denen des jungen (nicht des reifen) Goethe. Dessen Schrift „Von deutscher Baukunst“, dieser jubelnde Kampfruf des Sturm und Drangs auf dem Gebiete der Aesthetik und bildenden Kunst, hatte, ausgehend von der von Goethe zuerst wieder erkannten organischen Schönheit des Straßburger Münsters, verkündigt: „diese charakteristische Kunst ist die einzig wahre.“ Die Betonung des Nationalbedingten sowie des Charakteristischen in aller echten Kunst haben Goethe und Heinse mit vollem Nachdruck vertreten: für sie gibt es keinen alleinseligmachenden Kanon in der Kunst, auch die Antike bietet keinen solchen. Treffend heißt es einmal im Nachlaß Heinses: „Alle Kunst ist menschlich, nicht griechisch.“ — Man wird Heinses Stellung zu Winckelmann und dessen Anhängern so formulieren dürfen: Heinse geht mit Winckelmann einig in der hohen Anerkennung der antiken Kunst, vor allem der hellenischen Plastik, einig ferner in der Auffassung der Griechen als des ästhetisch am höchsten stehenden Volkes: „die

Griechen waren die schönsten Menschen, weil sie die vollkommensten waren, . . . weil bei ihnen alles zur höchsten, zur reinen Vollkommenheit und folglich auch Schönheit des Menschen blühte und reifte", heißt es in den Gemäldebriefen. — Heinse kämpft gegen Winckelmann, sofern dieser die Kunst der Griechen zur allein und für alle Zeiten und Völker gültigen macht und alle neuere Kunst auf die Nachahmung der Griechen verweist. Gegen Winckelmann wendet sich ferner seine starke Betonung der Malerei und ihres Wertes, zugleich als des Gebietes, worin die Neueren die Alten zweifellos überflügelt haben, gegen Winckelmann sein warmes Eintreten für die Landschaftsmalerei, die dieser wie Lessing als minderwertig schon deshalb ablehnte, weil die Alten sie nicht gekannt und gepflegt hatten. Mit köstlichem Humor verspottet Heinse die sinnwidrige Verwendung antiker Statuen auf modernen Bildern, indem er in einem neuen „Meisterstück feinster Persiflage" Poussins berühmtes Bild „das Mannah in der Wüste" in seine antiken Bestandteile auflöst.

Das Beste in aller Kunst ist niemals lernbar, so kann ein weiterer Grundsatz Heinses gefaßt werden. Damit richtet er sich vor allem gegen Mengs, obgleich auch Winckelmann der dadurch bekämpften Anschauung nahe stand und darum in dem öden Eklektiker Mengs einen großen Künstler sah. Mengs hatte die Quintessenz seiner im einzelnen viel richtiges und treffendes enthaltenden Schrift „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei" (1762) dahin zusammengefaßt, daß der Maler „aus den Antiken den

Geschmack der Schönheit, aus Rafael den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdrucks, aus Corregio den Geschmack der Gefälligkeit oder Harmonie, aus Tizian den Geschmack der Wahrheit oder Farben" lernen und so den besten Geschmack durch die Verbindung dieser vier gewinnen solle. Nicht aber auf solche einzelne, mühsam zusammengetragene Kenntnisse und Fertigkeiten kommt es an, meint Heinse, er schreibt vielmehr: „wer das Gefühl des Schönen von Natur und dem Leben seiner ersten Kindheit und Jugend nicht hat, wird es nie durch die spätere Betrachtung und die Lehren der Weisen lernen, wenigstens wird es nie in ihm schaffen und wirken." — Und damit kommen wir auf einen weiteren wichtigen Punkt: die Betonung des Gefühles als des letzten und höchsten Richters auch in allen künstlerischen Dingen. Es sind die Grundsätze einer neuen Aesthetik der bildenden Kunst, die Heinse hinwirft, wenn er schreibt:

„Ich glaube, daß kein Mensch an einem Werke der Kunst, es sei auch noch so vollkommen, etwas empfinden könne, wovon er nicht schon etwas gleiches in der Natur oder für sich empfunden habe."

„Noch mehr: ich glaube, daß kein Mensch ein Werk der Kunst so wahr empfinden könne, als der, welcher es gemacht hat."

„Und noch mehr: daß es alle Menschen anders empfinden, und daß der Genuß davon immer im Verhältnis mit ihrem Leben stehe. Die Phantasie kann nicht eher ins Herz regnen, als bis der Verstand aus Herz und Sinn Wolken gezogen hat."

Das ist der volle Sturm- und Drangton, das ist nichts anderes, als was Herder predigte und der junge Goethe, nichts anderes, als was Faust sagt: „Gefühl ist alles“, was gewiß im Sinne des jungen Goethe für Kunst so gut gilt als für Religion. Damit war durch Heinse dem Gefühl, in dem ja der Sturm und Drang überall das Höchste, das endgültig Ausschlaggebende sah, auch in Sachen der bildenden Kunst ausdrücklich und ein für allemal diese Stellung gesichert. Ich darf hier nicht mehr auf weitere Einzelheiten eingehen, ich müßte sonst mit allem Nachdruck hinweisen auf die zum teil ganz ausgezeichneten Gemäldebeschreibungen Heinses, die zum besten gehören, was wir auf diesem Gebiete in der deutschen Literatur besitzen, ich müßte ferner hervorheben, welch feinen ästhetischen Sinn Heinse bekundet in der Einschätzung der einzelnen Maler, wobei er durchaus nicht immer mit der Mode seiner Zeit einig geht. Einig mit seinen Zeitgenossen, mit Winckelmann und Mengs, ist er, wenn er Rafael als den „Apollo der Malerei“ (der Ausdruck rührt von Winckelmann her) an die unbedingt erste Stelle rückt. Auch überschätzt er, wie seine ganze Zeit, wie noch Goethe in Italien es tut, die Bologneser Eklektiker. Aber der modischen Begeisterung für den süßlichen Carlo Dolce setzt er starke Zweifel entgegen, und geradezu bahnbrechend ist er geworden für die Beurteilung des damals noch weit unterschätzten Rubens, dessen überragende Größe er als erster erkannt hat. Allerdings hatte er in der Düsseldorfer Galerie dazu die beste Gelegenheit, wie man sich heute bei einem

Gange durch die Münchener alte Pinakothek in den beiden Rubenssälen, deren beste Schätze aus Düsseldorf stammen, leicht überzeugen kann. Heinse selber war mit Recht stolz auf diese „Rubens-Apologie", als auf das beste, was er bisher habe drucken lassen. Dem gewaltigen Blamen fühlte er sich innerlich verwandt, und wie er ihn mit einem geradezu raffinierten stilistischen Meistergriff einführt, nachdem er die Spannung aufs höchste erregt hat, so ist dieser ganze Abschnitt nicht nur der stilistisch gelungenste, sondern auch der inhaltlich bedeutsamste der „Gemäldebriefe". In solchem Tone rückhaltloser Begeisterung war in Deutschland öffentlich noch nie von Rubens gesprochen worden und erst im 19. Jahrhundert ist seine Schätzung auch für weitere Kreise der Kunstfreunde zu der Höhe gestiegen, die Heinse hier, zukunftdeutend und seiner eigenen wie der folgenden Zeit weit voran, bereits erreicht hat.

Den Jahren der Krisis in Düsseldorf folgten als zweites wichtigstes Erlebnis Heinses nun die Jahre in Italien. Die „Düsseldorfer Gemäldebriefe", bei denen ich mich deshalb absichtlich länger aufgehalten habe, geben für alles Folgende die wichtigen Grundlagen; sie zeigen, wie Heinse zum Stürmer und Dränger wird. Jetzt hat er sich erst selbst gefunden, die Krisis ist überstanden, und er sieht seinen Weg vor sich. So viel Lob und Anerkennung die „Gemäldebriefe" auch fanden, sie brachten ihm keine Stellung ein, etwa als Bibliothekar oder als Galeriedirektor des Königs von Preußen, wie es ihm Freund Gleim so sehnlich wünschte. Ihm selber stand der Sinn ja nach anderem: nach

dem Süden, nach Italien zog es ihn mit aller Macht. Schon 1775 hatte er an Gleim geschrieben: „Ein innerer Beruf treibt und quält mich und reißt mich ohn Unterlaß dahin zu den Ländern der Schönheit, um mein Wesen mit allem dem zu vereinigen, was das Geschlecht der Menschen je Großes, Edles und Liebevolles hervorgebracht." Auch fühlte Heinse lebhaft, wie viel ihm an Anschauung fehle. Er war kein Bücherwurm. Am Schreibtisch über bildende Kunst philosophieren, ohne ihre Werke von Angesicht zu Angesicht zu schauen, wie das Lessing in seinem „Laokoon" getan, das war nicht seine Sache. „Malerei ist wie Sprache", schreibt er einmal, „italienische Malerei muß man erst in Italien verstehen lernen"; und an einer andern Stelle: „Ich bin so überzeugt als von meiner Existenz, daß man weder italienische Musik noch Poesie noch Malerei vollkommen oder richtig verstehen und genießen kann, ohne in Italien gelebt zu haben." Darum, als er die Möglichkeit vor sich sieht, seinen Herzenswunsch durch die Güte seiner Freunde Gleim und Jacobi zu verwirklichen, da jauchzt er auf: „Ich bin zu allem andern, außer Natur und Kunst, verdorben."

Wir können und wollen hier die italienische Reise Heinses nicht ins einzelne verfolgen. Was er in Italien gesucht und gefunden, was ihm Italien gegeben, wie ihn Italien gereift und entwickelt hat: das spiegelt sich wieder in seinem Hauptwerke, dem „Ardinghello", den er nach seiner Rückkehr schrieb. Von diesem soll nun die Rede sein.

Vorher aber noch Eines. Der Vergleich mit Goethe drängt sich auf. Für beide, für Goethe und Heinse bedeutet Italien ein wichtigstes Ereignis ihres Lebens. Beide sind sich verwandt in der Ursprünglichkeit und Frische ihres Empfindens, in der gesunden Sinnlichkeit, womit sie der bildenden Kunst gegenüber treten. Die Wirkung Italiens aber, das der eine als ein vierunddreißigjähriger, der andere als ein siebenundreißigjähriger, beide in Erfüllung einer langgehegten heißen Sehnsucht betreten, ist eine durchaus verschiedene. Goethe streift hier die letzten Reste des Sturm und Drangs ab, dem er schon im Laufe des vorangehenden Jahrzehntes in Weimar mehr und mehr entwachsen war, er wird zum Klassiker in Dichtung, Kunstanschauung und Lebensauffassung. Auch Heinse wandelt sich vor allem in seinen Kunstanschauungen, die reifer, strenger und in einzelnen Punkten ebenfalls klassizistischer werden; aber es erfolgt keinerlei tiefere Umwandlung. Er bleibt Stürmer und Dränger, ja er wird es in gewissem Sinne jetzt erst recht. Die literarischen Früchte Italiens sind für Goethe die endgültige, klassischreine Fassung der „Iphigenie auf Tauris", die Neugestaltung des „Tasso", die „römischen Elegien" und die Pläne einer „Iphigenie in Delphi", einer „Nausikaa", also gerade die schönsten seiner klassischen Dichtungen. Die literarische Frucht Italiens für Heinse ist der „Ardinghello", ein so echtes Sturm- und Drang-Werk als nur eines, ja wir dürfen ruhig sagen: der bedeutendste Prosa-Roman des Sturm und Drangs seit und nach Goethes „Werther". Goethe, der einst

die „Laidion“ so warm begrüßt hatte, mußte den „Ardinghello“ von seinem in Italien neu gewonnenen und an sich höheren Standpunkt ablehnen. Er hat das getan in jener bekannten Stelle der „Annalen“, wo er den Zustand literarischer Unreife in Deutschland bei seiner Rückkehr aus Italien charakterisiert findet durch die große Anerkennung, deren sich beim Publikum Werke wie Heinses „Ardinghello“ und Schillers „Räuber“ erfreuten. Er war auf seinem Standpunkte voll berechtigt zu solchem Urteil. Aber dieses Urteil kann nicht das unserige sein, weder für die „Räuber“ noch für „Ardinghello“. Nicht mit dem Auge des Klassizisten Goethe wollen wir diesen betrachten, sondern als eine Erscheinung seiner Zeit sine ira et studio in seinen Vorzügen und Schwächen zu fassen versuchen, als Heinses Hauptwerk und als die reife Frucht seiner italienischen Entwicklung.

„Man muß Italien selbst sehen, liebster Vater Gleim“, schreibt Heinse aus Rom am Peterstage 1782, „es läßt sich wenig darüber schreiben, was einem andern statt eigenen Anschauens dienen könnte. Ich bin schon fast ein Jahr in Rom und kann davon nicht loskommen. . . . Es wird einem nie alt und man findet täglich Neues. . . . Für die bildenden Künste bleibt es ohnehin die Hauptstadt der Welt, mit welcher keine andre kann verglichen werden.“ Und noch umfassender heißt es an Jacobi (9. Jan. 1782): „Gewiß ist's, daß Rom die Hauptstadt der Welt ist, wo man die Wahrheit am klärsten vorfindet.“ Die Stellen ließen sich leicht vermehren, wenn es hier weiterer

Beweise für den tiefen Eindruck Italiens und Roms auf Heinse bedürfte. So schlecht es ihm dort zeitenweise materiell auch ging, er fühlte sich doch jetzt erst vollauf glücklich, er sah sich jetzt erst auf der vollen Höhe des Lebens. „Mein Lebenskahn schwimmt jetzt zwischen paradiesischen Inseln, wenn ihn eine Charybdis verschlänge, so wäre ich der Glückliche Solons", schreibt er an Jacobi (9. Jan. 1782). Das sind die Stimmungen, die er künstlerisch gestaltet hat in seinem Romane; zugleich hat er darin die Wahrheit verkündigt, die ihm in Rom „am klärsten" aufgegangen war.

Der Roman Ardinghello und die glückseligen Inseln, der in 2 Bänden 1787 erschien, ist so eine Verherrlichung Italiens, seiner Natur und seines Volkes, seiner Sitten und seines Lebens, vor allem aber seiner Kunst. Der Dichter gibt vor, einer alten Handschrift nachzuerzählen, er verlegt seine Geschichte in die Mitte des 16. Jahrhunderts, in die Zeit der höchsten Kunstblüte Venedigs, wo der Roman beginnt. Gleich der Anfang führt uns in lebendiger Schilderung mitten in eine jener glanzvollen venezianischen Staatsaktionen, das Vermählungsfest des Dogen mit dem Meere. Dabei rettet der junge Florentiner Maler Ardinghello einem Venezianer Edelmanne Benedikt das Leben. Bei einem großen Kunstgespräch Ardinghellos mit Paul Veronese schließt Benedikt seinen Retter noch wärmer ins Herz. Er nimmt ihn mit sich auf sein Landhaus am Gardasee. Gemeinsam malen und dichten sie da, treiben griechisch und schwärmen in dem schönen Land umher. Ardinghello erzählt seine Geschichte: sein Vater,

ein Feind des Cosmus von Medici mußte aus Florenz fliehen und fiel durch Meuchelmord; er selber liebt die edle Cäcilie, die Braut Mark Antons, des Statthalters von Creta. Diese Verlobten besuchen Benedikts Mutter und Ardinghello erhält den Auftrag, Cäcilie zu malen. Während der Sitzungen erkennt Mark Anton in ihm den Sohn des Florentiner Verbannten, den er auf Befehl des Medici hat töten lassen. Schon hat er auch für Ardinghello den Mörder gedungen, da fällt er selbst am Tage seiner Hochzeit mit Cäcilia, die sich kurz vorher Ardinghello völlig hingegeben hat, durch dessen Dolch. In der allgemeinen Verwirrung kann dieser unbemerkt entkommen. Soweit führt der erste Teil. -- Im zweiten flieht Ardinghello nach Genua, und die weiteren Abenteuer erfährt der Leser aus seinen Briefen an Benedikt. Bei dem Hochzeitsfest der schönen Fulvia erregt der schöne Fremde durch seine poetisch-musikalischen Improvisationen allgemeine Bewunderung, verliebt sich in die jugendlich reizende Lucinde und befreit dann beide Frauen aus der Gewalt von Seeräubern, die das Fest gestört und sie entführt haben. Ardinghello schwelgt in wütender Sinnlichkeit mit Fulvia, und erhält von Lucinde, die er in der Nacht überrascht, das Versprechen ihrer höchsten Liebesgunst, falls er ihren gefangenen Bräutigam aus der Sklaverei befreie. Dies gelingt ihm, er verzichtet aber aus Großmut auf den versprochenen Lohn, und Lucinde, die sich inzwischen rasend in ihn verliebt hat und nun verschmäht glaubt, wird wahnsinnig. Ardinghello geht nach Florenz. — Im dritten Teil holt er sich zunächst

in Pisa von der Geliebten des neuen Herzogs von Florenz (Cosimo ist gestorben) den ersten Preis im Turnier, wird dann in der Heimat in alle seine Güter und Rechte wieder eingesetzt, führt seinen Familiennamen Frescobaldi wieder und spielt eine wichtige politische Rolle. Im Auftrage des Herzogs geht er nach Rom, um Kunstwerke einzukaufen; er schildert dem Freunde die Bauwerke und Kunstschätze des antiken und neueren Roms und berichtet lange Gespräche über Malerei und Plastik, besonders auch über allgemeine ästthetische Fragen. Den Schluß dieses Teiles bildet jene glutvolle Schilderung des römischen Künstlerbacchanals am Monte Testaccio, die schon bei ihrem ersten Erscheinen (im Deutschen Museum 1785) eben soviel Entzücken als ob ihrer unverhüllten Nacktheit Erstaunen und Entsetzen hervorgerufen hatte. — Der vierte Teil bringt zunächst lange Schilderungen fast aller Hauptwerke Rafaels in Rom. Dann aber erfüllt Ardinghello eine neue Liebesleidenschaft: in Fiordimona, einer vornehmen Römerin, findet er die „Virtuosin in der Liebe", unersättlich in ihrer Liebesgier, unerschöpflich aber auch in ihrer Liebesfähigkeit. Beschreibungen antiker Statuen unterbrechen wieder den epischen Gang und ein überlanges metaphysisches Gespräch beschließt diesen Teil. — Im fünften und letzten zeigt sich der Held wieder von einer neuen Seite: als genialer Ingenieur korrigiert er den Flußlauf des Velino oberhalb von Terni. Nach Florenz zurückgekehrt wird er des politischen und Hoflebens überdrüssig; auf seinem Gute widmet er sich historischen Arbeiten. Dabei überrascht

ihn Fiordimona in Männertracht, gemeinsam durchziehen sie Mittelitalien und gehen nach Neapel. Neue Liebesverwicklungen zwingen sie zur Flucht nach Rom, hier ermordet Ardinghello einen Vetter des Papstes, der aus Eifersucht ihm selbst nach dem Leben trachtet, und nun flüchtet er nach Griechenland. Auf den durch Krieg entvölkerten Inseln Paros und Naxos begründet er mit seinen römischen Künstlerfreunden einen Idealstaat, auch Benedikt, Fiordimona, Cäcilia treffen ein. In durchaus sozialistischer Verfassung wird alles Eigentum aufgehoben, die Frauen, die von den Männern getrennt mit den Kindern auf Naxos hausen, sind Gemeingut und haben ein wenn auch beschränktes Stimmrecht. Die Kinder gehören dem Staate. Eine neue Naturreligion wird eingeführt, der Sonne, der Erde, der Luft und dem Wasser werden Tempel gebaut, dem unbekannten Gotte ein Labyrinth geweiht. Der geheime Zweck dieses Staates aber „bestand darin: der ganzen Regierung der Türken in diesem heiteren Klima ein Ende zu machen, und die Menschheit wieder zu ihrer Würde zu erheben. Doch vereitelte dies nach seligem Zeitraum das unerbittliche Schicksal." So lautet der Schluß des Romanes.

Die ganze Handlung mit ihrer unbedingten Verherrlichung eines vollen Sich-Auslebens, mit ihrer glühenden Sinnlichkeit trägt den vollen Sturm- und Drang-Charakter, Ardinghello selber ist der richtige Sturm- und Drang-Held, der „große Kerl", wie wir ihn oft im Mittelpunkte der Dramen jener Zeit finden, nur hier in der vollen Breite ausgeführt, die der

Roman gestattet. Ich möchte die Vermutung aussprechen, daß Klinger, mit dem Heinse in Rom viel verkehrte, und der, in seinem früheren Leben der geradezu typische Vertreter des Sturm und Drangs, damals allerdings schon sich gemäßigt hatte, als Modell für den Ardinghello gedient habe. Ardinghello ist in allem gleich groß; was er immer angreift, gelingt ihm auch in der Vollendung. Er ist Dichter, Musiker, Künstler, Philosoph, Politiker, Ingenieur, Historiker, Pädagog, Gesetzgeber, dabei Meister in allen Leibesübungen, ein vortrefflicher Reiter, Schwimmer, Fechter und Tänzer, jederzeit ebenso bereit, einen Feind mit wohlgezieltem Dolchstoß zu töten, als für einen Freund das eigene Leben einzusetzen. In der Liebe vollends ist er unersättlich, er eilt von Genuß zu Genuß, jeder neuen Schönen in neuer unerschöpflicher Liebeskraft zugetan. So sind alle Ideale des Sturm und Drangs in ihm vereinigt, andrerseits erscheint er aber auch als eine Verkörperung des Idealmenschen der italienischen Renaissance, jenes körperlich und geistig allseitig ausgebildeten, mit voller Schöpferkraft auf allen Gebieten begabten Individuums, wie es innerhalb menschlicher Schranken ein Leonardo da Vinci auf höherer, ein Benvenuto Cellini auf niedrigerer Stufe verwirklicht haben.

Als Kunstwerk betrachtet krankt das Buch an einem schweren Schaden; es zerfällt in zwei nur äußerlich und lose unter sich verknüpfte Bestandteile: die eigentliche Erzählung und die ausgedehnten Kunstschilderungen und ästhetischen und philosophischen Erörterungen. Die

Erzählung ist spannend, ein richtiger Abenteurerroman geschickt gesteigert, immer fesselnd und im bestem Prosastile jener Zeit geschrieben, in all dem sicher beträchtlich höher stehend als die gleichzeitigen Romane Wielands. Nur der Abschluß mit dem Idealstaat der glückseligen Inseln fällt einigermaßen aus dem Rahmen des Ganzen heraus und ist in seiner skizzenhaften Ausführung kaum mehr als ein dürftiges, nicht allzu geschicktes Notdach, aber keine organisch abschließende Bekrönung des ganzen Baues. Interessant ist dabei, daß nicht der große Prophet der Rückkehr zur Natur, daß nicht Rousseau die Grundlinien dieses Heinseschen Idealstaates gegeben hat; dieser erinnert vielmehr an den Platonischen Idealstaat (keine Ehe, keine Familie, kein Eigentum) und nimmt andrerseits ganz moderne Ideen, wie das Stimmrecht der Frauen, schon vorweg. Es ist kein Naturstaat, vielmehr nehmen die Errungenschaften der Kultur darin einen breiten Raum ein, Poesie, Musik, bildende Kunst spielen eine große Rolle. Rousseau, dem Heinse früher etwa in der „Laidion" als begeisterter Verehrer nachgefolgt war, tritt mehr und mehr zurück. Zwar erinnert auch in „Ardinghello" noch manches an ihn, in den Gedanken über Erziehung z. B. oder in der hohen Schätzung der Natur, der im Idealstaat ein neues Pantheon errichtet wird und deren Priester als der „Hohepriester" bezeichnet wird. Aber der gesunde Realist, der in Heinse steckte, wendete sich doch je länger je entschiedener ab von Rousseaus übertriebenen Forderungen. Und dann fehlt Heinse ein Element ganz und gar, das in Rousseau so stark hervortritt und wo-

mit dieser gerade in Deutschland den stärksten Einfluß gewonnen hat: die Sentimentalität. Rousseaus Verfeinerung und Zergliederung des Gefühlslebens gegenüber mutet Heinses robuste, manchmal in cynischer Deutlichkeit sich aussprechende Sinnlichkeit doch recht gesund an.

Das Naturrecht der Sinnlichkeit verkündigt der „Ardinghello" mit kräftigem Fanfarenton, und er ist dadurch in den Ruf eines unsittlichen Buches gekommen. Wie steht es damit? Tatsächlich geht Heinse in der Ausmalung einzelner Szenen über das im künstlerischen Sinne Anständige mehr als einmal hinaus, er gefällt sich in möglichst nackter Schilderung körperlicher Reize und erotischer Situationen. Wohl mag man da das in diesen Dingen sehr frei denkende und an die leichtfertige französische Erzählungsliteratur gewöhnte 18. Jahrhundert berücksichtigen, man mag auch einer glühenden Phantasie weitgehende Rechte einzuräumen bereit sein: trotz alledem muß zugegeben werden, daß die feine Grenzlinie, welche eine freie aber künstlerisch berechtigte Schilderung von der auch künstlerisch unsittlichen ins Gebiet des Obscönen fallenden Darstellung trennt, mehr als einmal überschritten ist. Nicht die Nacktheit und die Verherrlichung des Nackten als solche in Heinses Schilderungen ist verwerflich, diese kann rein künstlerisch gegeben sein und dadurch zu einem rein ästhetischen Eindruck erhoben werden, wie das in so vielen Meisterwerken der bildenden Kunst, wie das in der Literatur beispielsweise in Goethes „römischen Elegien" geschehen ist oder im „Ardinghello" selbst in

jener schon genannten glühenden Schilderung des römischen Künstlerbacchanales, die bei allem Feuer und aller Anschaulichkeit die Grenze des künstlerisch-Schönen nirgends überschreitet. Nur die Art und Weise der Behandlung macht den „Ardinghello" stellenweise auch im Urteile freidenkender und ästhetisch geschulter Männer zu einem unsittlichen Buche. Allerdings — und das möchte ich mit allem Nachdrucke betonen — nur ganz stellenweise. Heinse war eine stark sinnliche Natur, und er läßt diese an einzelnen Stellen seiner Romane allzufrei zu Worte kommen. Aber er ist auch darin ehrlich, und schon darum erscheinen mir seine Bücher im ganzen jedenfalls viel weniger unsittlich als die Romane und Verserzählungen Wielands, der mit französischer Schlüpfrigkeit zweideutige Situationen halbverhüllt und in rosiges Dämmerlicht getaucht zu schildern liebt: eine künstlerisch viel verwerflichere, moralisch viel gefährlichere Methode. Heinse predigt das Recht schrankenloser Sinnlichkeit im Leben wie in der Kunst, aber er predigt es offen und ehrlich, wo Wieland gar zu gern ihr ein fadenscheiniges moralisches Mäntelchen umhängt, das zwar nichts verhüllt, aber alles entschuldigen soll.

Das Wertvollste im „Ardinghello" liegt aber nicht in der Roman-Erzählung als solcher, obgleich ich diese höher einschätzen möchte, als es von einem so berufenen Beurteiler wie Hermann Hettner geschieht, es liegt noch viel weniger in jenen einzelnen starksinnlichen Schilderungen, deren vielfach viel zu einseitige Betonung ein völlig falsches Gesamtbild des Buches er-

weckt hat, es liegt vielmehr in den Abschnitten über bildende Kunst. Der „Ardinghello“ ist der erste deutsche Kunst- und Künstler-Roman, er begründet diese bis auf den heutigen Tag viel und gern gepflegte Gattung. Und wieder wie in den „Gemäldebriefen“ finden wir im „Ardinghello“ beides vertreten: ästhetische Auseinandersetzungen und eingehende Schilderungen einzelner Kunstwerke. Die Grundanschauungen der „Gemäldebriefe“ verändern sich kaum wesentlich, sie verschieben sich nur auf Grund des so viel reicheren Materiales. Denn darin liegt das Entscheidende und der Fortschritt. Hatte Heinse in Düsseldorf ausschließlich die eine Galerie, die doch nur in ihrem Rubens-Bestande ersten Ranges war, als Ausgangspunkt, so umfängt ihn nun die ganze reiche, vielgestaltige Kunstwelt Italiens. Hatte ihn dort fast ausschließlich die Malerei beschäftigt, so tritt nun auch Architektur und Plastik mit der ganzen Fülle ihres Reichtums an Schöpfungen des Altertums und der Renaissance ihm entgegen. Dadurch wird seine Anschauung nicht nur bereichert, sondern auch vertieft und geklärt.

Die persönliche Bekanntschaft mit den Werken antiker Kunst, besonders antiker Plastik — denn Heinse erkannte gar wohl den wesentlichen Unterschied zwischen dem in Marmor oder Bronce lebenden Original und dem toten weißen Gipsabguß, der ihm bis dahin allein eine dürftige Anschauung vermittelt hatte — ergab nun auch eine veränderte Stellung zu Winckelmann. Zwar bleibt er auch jetzt sein Gegner. So in seinem starken Eintreten für das Nationale in der Kunst:

gerade in der italienischen Malerei trat ihm ja eine solche nationale Kunst in höchster Vollendung entgegen, noch dazu deutlich verschieden durch ihre lokalbedingte Entwicklung in Florenz, Venedig, Rom u. s. w. So ferner in seiner Hochwertung der Malerei, auch noch der Landschaftsmalerei, die ihm allerdings jetzt mehr und mehr zurücktritt. Aber in seinen größtenteils vortrefflichen Beschreibungen antiker Statuen zu Rom tritt er tatsächlich Winckelmann Schritt um Schritt näher. Ja im Nachlasse finden wir einmal geradezu den Satz: „Die Alten drückten alle das Leben, was sie empfunden hatten, in den vollkommensten Formen und Gestalten aus, die dazu stimmten; und deswegen sind sie die Götter der Kunst." Formschönheit gilt auch ihm nun als erstes Gebot, wenigstens in der Plastik; deshalb will er von der mehr auf Charakteristik als Schönheit abzielenden Renaissancebildhauerei so gut wie nichts wissen (nur Michelangelo macht ihm auch hier eine Ausnahme), deshalb verweilt er mit liebevollem Eingehen bei der Beschreibung der vatikanischen Bildwerke, deshalb hebt er darunter mit besonderem Nachdruck als die „vier Statuen vom ersten Range der alten Kunst" den Apollo vom Belvedere, den sogenannten Antinous, den meist als Herakles gedeuteten Torso, und den Laokoon hervor.

Die Erwähnung des Laokoon führt uns auf Heinses Stellung zu Lessing. In den Grundgedanken ist er mit Lessings „Laokoon" wohl einig, im einzelnen geht er vielfach darüber hinaus, ja tritt auch dagegen auf. Die allzuscharfen Grenzbestimmungen Lessings ver-

wischt er, wie es jeder muß, der nicht gleich Lessing von der Theorie, sondern von der Vielgestaltigkeit der künstlerischen Erscheinungen ausgeht, und er scheidet schärfer als Lessing (wie ja auch Herder getan) zwischen Plastik und Malerei, die infolge ihrer so verschiedenen Ausdrucksmittel auch ganz verschiedenen ästhetischen Gesetzen unterworfen sind. Er tritt direkt gegen Lessing auf, wenn er das von diesem unbedingt verbotene Häßliche in der Malerei wenigstens als zulässig erklärt: „Soll der Maler, heißt es im „Ardinghello", das Laster schön darstellen? und ist er deswegen ein Kotmaler (Lessings aus Plinius stammender Ausdruck), wenn er es häßlich darstellt? Häßlichkeit verändert hier seinen Namen und wird zur Schönheit in der Kunst". Da haben wir wieder Heinses altes und gewiß richtiges Eintreten für das Individuelle und Charakteristische in der Kunst. Naturwahrheit (nicht Naturwirklichkeit) ist ihm ein höchstes Gebot, diese aber kann Häßlichkeit fordern und dann wird Häßlichkeit auch zu einer Forderung der Kunstwahrheit. Das sind einzelne Punkte, in denen Heinse über Lessing hinausgreift, und überall hat ihm, soweit ich sehen kann, die neuere Entwicklung der bildenden Künste wie der Aesthetik recht gegeben.

Der ästhetische Standpunkt, den Heinse jetzt im „Ardinghello" einnimmt, ist etwa folgender: Daß die Natur immer und überall die Grundlage bilden müsse, steht ihm fest. „Such in jedem Kunstwerk", sagt er einmal (im Nachlaß), „zuerst die Natur und hernach die Kunst, wenn du davon richtig urteilen willst. Wer

anders tut, sucht die Quellen vom Strom bergab; und schwatzt davon wie ein Narr." Aber nicht wahllose Naturnachahmung ist das Richtige. Am schärfsten hat Heinse das in der späteren „Hildegard von Hohenthal" ausgesprochen: „Vollkommene Kunst besteht in Darstellung nicht der Natur überhaupt oder dieser und jener Art von Natur, sondern der gebildeten Natur in ihrer Stärke und Fülle der hohen, schönen, der edelsten und schönsten Natur." Im Nachlaß finden wir das Wort: „die bildende Kunst ahmt nur nach, was wesentlich und wahr ist voll Bedeutung." Und im „Ardinghello": „das Klassische überall ist das Gedrängtvolle, wenn einer alles Wesentliche und Bezeichnende von einem Gegenstande herausfühlt und nachahmt." Und an einer andern Stelle: „Die höchste Vollkommenheit ist überall der letzte Endzweck der Kunst . . . nicht die bloße getroffene Aehnlichkeit der Sache und das kalte Vergnügen darüber." Unter den Menschen seiner Umgebung sucht der Meister sich das beste Modell aus und „erhebt dessen individuellen Charakter mit seiner Kunst zum Ideal. Die Schönheit muß allgemein, der Charakter aber individuell sein, sonst täuscht er nicht und tut keine Wirkung." So löst Heinse auf seine Weise das große Problem, „an dessen Auflösung so viele scheitern", wie er sagt: das Problem der Verbindung von Idealismus und Realismus im Kunstwerke.

Damit glaube ich das Wesentlichste von Heinses Kunstanschauungen im „Ardinghello" herausgehoben zu haben; auf Einzelheiten darf ich hier nicht weiter ein-

gehen. Doch möchte ich mit vollem Nachdruck auf die oft geradezu klassischen Beschreibungen von Kunstwerken hinweisen: in ihrer Verbindung von objektiver Darstellung mit stark persönlichem Temperamente sind sie von hohem Reiz und von tiefer Wirkung; bei Beurteilung von Schöpfungen neuerer Zeit tritt, wie schon bei seiner Rubens-Apologie ein psychologisches Moment stark hervor. „Die beste Art leicht über Kunstwerke zu urteilen und doch wahr, ist sogleich die Seele des Künstlers darin auszuforschen", sagt er einmal im Nachlasse. So tritt er beispielsweise Michel Angelo gegenüber, dem „größten Meister der neueren Zeit an Richtigkeit im Nackenden und Erhabenheit seiner Denkungsart" (Nachlaß), dem allerdings das „Gefühl für schöne Form" (da sehen wir deutlich Winckelmanns Einfluß!) gefehlt habe. Im „Ardinghello" dagegen schreibt er ihm „echte Schönheit und Ideale von Gestalt" zu, „was das Erhabene und Schreckliche betrifft." Den ersten Platz aber gibt auch er unter allen Neueren Rafael, wenn er ihn auch nicht bedingungslos lobt und ihn, dem er doch einmal „echte, griechische, klassische Arbeit" nachrühmt, im ganzen der Antike unterordnet. Seine persönlichen Lieblinge sind Tizian wegen der Lebendigkeit des Kolorits und der Behandlung der Landschaft und Giulio Romano, der in der übersprudelnden sinnlichen Lebensfülle seiner Mantuaner Fresken mit Heinse verwandte Züge aufweist.

Mit dem „Ardinghello" erscheint Heinses Kunstschriftstellerei in der Hauptsache abgeschlossen, wenn sich auch in dem späteren Werke noch einzelne Be-

merkungen über bildende Kunst und Werke derselben eingestreut finden. Aber je älter er wird, umso mehr tritt die bildende Kunst zurück, die Musik in den Vordergrund. Natürlicherweise: In Deutschland umgab ihn wenig oder gar keine bildende Kunst. Zunächst fühlte er sich denn auch kreuzunglücklich. „Mich reut es, so viel mir Haare auf dem Kopfe stehen, daß ich Rom verließ", schreibt er an Gleim im März 1785, und schon im Januar 1784 hatte er aus Düsseldorf berichtet: „Ich bringe meine Zeit hin mit den großen Werken von Jomelli, Gluck, Trajetta und Majo am Klaviere, und dem Lesen der hohen Griechen, die mich allein für Rom, Neapel, Florenz, Venedig, Genua schadlos halten." Die Musik war ihm von Kind auf vertraut gewesen; seine musikalische Begabung war eine starke, er spielte virtuos Klavier und Orgel, handhabte auch Geige und Flöte und besaß gründliche Kenntnisse im Kontrapunkt und in der Harmonielehre. Auch darin sehen wir einen Gegensatz zu Goethe, der die Musik zwar liebte, jedoch, abgesehen von seinen Knabenjahren, ausübend sich nicht darin betätigte, der aber sein ganzes Leben lang eifrig zeichnete, zeitenweise auch radierte und modellierte, während Heinse trotz aller Begeisterung und alles Verständnisses für bildende Kunst, in dieser sich gar nicht selbsttätig versuchte. Die Musik aber hat er immer gepflegt; auch in Italien, besonders in Venedig und Neapel, den damaligen Musikzentren der Halbinsel, hat er eifrige Musikstudien getrieben. Aus Venedig schreibt er am 22. November 1780 an Jacobi: „Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele wie die

Musik, und es ist, als ob der Ton mit ihr von gleichem Wesen wäre, so augenblicklich und ganz vereinigt er sich mit ihr. Malerei, Bildhauerkunst und Baukunst sind tot gegen eine süße Stimme oder überhaupt gegen reinen Klang. Dieser ist das sinnlichste, was der Mensch vom Leben fassen kann. . . . Licht und Ton sind das heiligste, was in der Natur ist", und nicht minder nachdrücklich heißt es in der „Hildegard": „Ton ist die sinnlichste Darstellung der Seele und gleichsam das wahrste Bild ihres reinen sich in sich selbst regenden Wesens."

So folgt denn in Heinses Schaffen dem Kunstroman „Ardinghello" der Musikroman Hildegard von Hohenthal. Schon in frühere Zeit, etwa in die Mitte der siebziger Jahre müßten die „Musikalischen Dialoge" fallen, welche erst nach Heinses Tod 1805 von dem Juristen und Philosophen Ignaz Karl Ferdinand Arnold als Nachlaß von Heinse herausgegeben worden sind. Ob sie echt sind, ist noch eine offene Frage, deren Entscheidung ich den musikalischen Fachgelehrten überlassen muß. Während Laube und Goedeke die Verfasserschaft Heinses ablehnen, Schober sie ohne weiteres als echt nimmt, sind Rödel und Hans Müller, der sich neuerdings als Musikschriftsteller mit Heinse beschäftigt hat, geneigt, ihre Echtheit, wenn auch nicht durchgängig, doch wenigstens teilweise gelten zu lassen. Es kommt nicht allzuviel darauf an. Heinses Anschauungen über Musik aus seiner reifen Zeit treten uns klar und bestimmt entgegen aus seiner „Hildegard von Hohenthal", die 1794 geschrieben, 1795 und 96

in 3 Bänden gedruckt erschien. Ich darf mich hier kürzer fassen, da das Werk künstlerisch weit unter dem „Ardinghello" steht und auch historisch lange nicht von der gleichen Bedeutung ist wie dieser. Der Gang des Romans ist in den Hauptlinien folgender: Lockmann, der junge Kapellmeister eines musikliebenden deutschen Duodezfürsten verliebt sich leidenschaftlich in die schöne Hildegard von Hohenthal, die als erste Sängerin bei den von ihm geleiteten Aufführungen des Miserere von Allegri und des Messias von Händel alle Welt entzückt. Er gibt ihr Musikunterricht, d. h. er nimmt am Flügel eine lange Reihe älterer und neuerer, geistlicher und weltlicher Musikwerke mit ihr durch. Auch sie liebt ihn bis zu einem gewissen Grad, hält ihn jedoch so gut wie den sehr derb zugreifenden Erbprinzen Karl in gebührenden Schranken, und bleibt auch, als Lockmann sie im Bade überrascht und in glühender Sinnlichkeit überwältigen will, die Siegerin. Er komponiert nun für sie die Hauptrolle seiner italienischen Oper „Achill auf Skyros" und erringt mit dieser bei einer Konzertaufführung vor Fürst und Hof das höchste Lob. Dann aber entflieht Hildegard seinen immer stürmischer werdenden Umwerbungen, begleitet eine Freundin in männlicher Verkleidung nach Italien, tritt in Rom als Sänger Passionei in der Kastratenrolle des Achilles in Lockmanns Oper öffentlich auf und erringt einen großen Triumph. Ein englischer Lord aber erkennt trotz aller ihrer Vorsichtsmaßregeln ihr wirkliches Geschlecht, folgt ihr nach Neapel und vermählt sich dort mit ihr. Lockmann, der in Deutschland von der Aufführung

seiner Oper gehört und von unbekannter Hand ein hohes Honorar dafür erhalten hat, reist ebenfalls nach Italien, verliebt sich unterwegs in eine Italienerin und heiratet diese, als er Hildegards Vermählung vernimmt. Er wirkt dann als Kapellmeister in einer deutschen Stadt, wo auch Hildegard lebt, mit der ihn nun wirkliche Freundschaft verbindet.

Diese dünne und durchsichtige, recht unbedeutende Romanhandlung bildet nun aber nur gleichsam den Rahmen um das Gemälde. Sie tritt viel mehr zurück als im „Ardinghello". Man hat mit Recht gesagt: der Roman sei eigentlich nichts als ein fortlaufendes Konzert mit bemerkenswerten, wenn auch manchmal recht schulmeisterlichen Vorträgen über die vorgeführten Werke. Denn die Hauptsache sind durchaus die langen Erörterungen musik-theoretischer Art und die sehr ins einzelne gehenden Zergliederungen älterer und neuerer Musikwerke. Da auch Lockmanns „Achill auf Skyros" genau so eingehend analysiert wird, so hat man daraus auf eine eigene Komposition Heinses zu dem Texte Metastasios geschlossen, eine sehr ansprechende Vermutung, die allerdings bis jetzt keine tatsächliche Bestätigung gefunden hat. Auch in der Musik zeigt hier Heinse eine durchaus eigenartige Auffassung und eine geradezu staunenswerte Kenntnis einer großen Literatur. Kirchenmusik von Palestrina, Allegri, Leo, Pergolese und Händel, Opern der von ihm wie von allen seinen Zeitgenossen stark überschätzten damaligen Italiener Sarti, Sacchini, Piccini, Majo, Jomelli, Salieri und Traetta werden mit gediegener Sachkenntnis und tief-

eindringendem Verständnis besprochen, und manche seiner Charakteristiken dieser Meister und Werke sind ganz vortrefflich. Die sinnliche Schönheit dieser italienischen Musik weiß er mit besonders feinem Gefühl zu erfassen und klarzulegen. Aber auch Gluck wird er vollauf gerecht und anerkennt als einer der ersten dessen große Bedeutung. Allerdings komme — so meint Heinse und bezahlt damit seiner Zeit seinen Zoll — Gluck den Leo und Jomelli, Traetta und Majo nur selten gleich, behaupte aber doch „was tiefen Eindruck des Ganzen betrifft, mit den höchsten Rang unter den ersten dramatischen Tonkünstlern." Er erkennt auch, obschon mit leichten Einschränkungen zu Gunsten der von Gluck seiner Meinung nach allzusehr der Poesie untergeordneten Musik die ganze Tragweite seiner reformatorischen Tat. Die Stellung, die Heinse dem musikalischen Drama einräumt, ist eine sehr hohe und eigenartige. In den musikalischen Dialogen heißt es einmal geradezu: „die Oper wird gegen Tragödie und Komödie allezeit das sein, was Tragödie gegen die wirklichen Handlungen der Menschen ist." Heinse wünscht deutsche Texte für die Oper gegenüber den damals noch allgemein üblichen italienischen, wobei auch von Glucks Plan einer Komposition der Klopstockschen „Hermannsschlacht" die Rede ist. Heinse fordert vor allem aber ein inniges Zusammengehen von Text und Musik. In all dem erscheint er bereits als ein Vorläufer Richard Wagners, wie er denn gerade für dessen großen Vorgänger im musikalischen Drama, für Gluck, besondere Zuneigung bekundet. Jedenfalls beweisen diese Abschnitte der „Hildegard

von Hohenthal" eine ganz außergewöhnliche musikalische Bildung ihres Verfassers. Doch fallen Heinses musikalische Studien, wie Hans Müller zuerst betont hat, in der Hauptsache vor das Jahr 1786, neueres kennt er kaum; er kann deshalb auch Mozart († 1791), von dem er wenig weiß, nicht gerecht werden, von Beethoven ganz zu schweigen, den er gar nicht kennt. Auch seine späteren Musikstudien scheinen sich nur mit älteren Werken befaßt zu haben. Von den größten alten Deutschen scheint er Bach gar nicht, Händel nicht genügend gekannt zu haben: nur dessen „Messias" widmet er eingehende Beschäftigung. — Diese Musikerörterungen sind nun an sich viel trockener als die Kunstschilderungen im „Ardinghello" und noch viel loser eingefügt als jene; man kann zwanzig und mehr Seiten fortlesen, ohne zu merken, daß man einen Roman und nicht ein musikästhetisches Werk in Händen hat. Hettner hat meines Erachtens vollauf Recht, wenn er sagt, daß die „Schilderungen der musikalischen Kunstwerke nicht so fest und bestimmt die Phantasie füllen, wie die Schilderungen der großen Bauten, Bilder und Bildwerke." So erscheint das Werk künstlerisch formloser als der Ardinghello, zugleich in der eigentlichen Erzählung viel unbedeutender, so daß es in jedem Sinne tiefer steht. Inhaltlich allerdings zeigt sich hier Heinse von einer neuen Seite, als Musiker und Musikästhetiker, und auch da tritt er eigenartig, feinsinnig und selbständig hervor, als eine Persönlichkeit für sich, wie überall.

Ein letzter sogenannter Roman „Anastasia" gehört

in die Bibliothek des Schachspielers — denn ausschließlich um Schachaufgaben handelt es sich darin — und hat weder in der Geschichte der deutschen Dichtung noch in der deutschen Kulturgeschichte etwas zu suchen.

Ich habe versucht, in möglichster Kürze ein skizzenhaftes Bild von der Bedeutung und dem Wesen Heinses zu geben. Gewiß, Heinse ist keiner der ganz Großen in der deutschen Dichtung, ihm fehlt dafür schon die der Größe des Talentes entsprechende Größe des Charakters. Seinem reichen Temperamente, seiner glühenden Sinnlichkeit mangelte die unerbittliche Selbstzucht und die unablässige Arbeit an sich selber, wodurch selbst die Größten, wodurch auch ein Schiller und Goethe erst zu ihrer vollen Höhe heranwuchsen. Aber in jener an starken Begabungen und fesselnden Erscheinungen so reichen Zeit des Sturms und Drangs in der deutschen Dichtung tritt er doch kräftig und eigenartig hervor. Heinse ist einer der besten Prosaiker jener Periode, er hat der vorwärts stürmenden, zukunftsreichen Bewegung starke und fortwirkende Impulse gegeben. Das Recht, sich auszuleben in freier ungehemmter Sinnlichkeit hat keiner damals nachdrücklicher verfochten, als er; für die Schätzung italienischer Literatur und einiger ihrer Hauptvertreter hat er eindringlich gewirkt; in der Auffassung der bildenden Kunst und der Musik der Aesthetik neue Wege gebahnt, neue Ziele gesteckt. Als Kunstschriftsteller aber gehört er in die erste Reihe, unter jene Wenigen in Deutschland, die wie Winckelmann und Lessing, Goethe und Forster in älterer, Jakob Burckhardt, Heinrich Brunn und Herman Grimm in

neuerer Zeit es verstanden haben, als echte Künstler des Wortes über Künstler des Meißels und des Pinsels und deren Werke zu schreiben.

Heinses Nachwirkungen lassen sich weithin verfolgen in doppelter Richtung. Seine „Emanzipation des Fleisches", um das später vom Jungen Deutschland geprägte Schlagwort schon auf ihn anzuwenden, d. h. die Verkündigung des Ideales einer von allen konventionellen Rücksichten entbundenen, in jedem, besonders auch im geschlechtlichen Sinne frei sich auslebenden Persönlichkeit, nimmt die Romantik auf. Wir finden in Tiecks Jugendwerken, in Friedrich Schlegels „Lucinde", in Brentanos „Godwi" Anschauungen, die denen des „Ardinghello" nahe stehen. Mit besonderem Nachdruck ergreift sie dann wieder das Junge Deutschland, dessen Führer, Heinrich Laube, Heinses Werke neu herausgab. Und nach anderer Richtung: Heinses lebendiges aus dem Innersten der Persönlichkeit quillendes Verständnis für bildende Kunst, seine ästhetischen Anschauungen, seine eindringliche Versenkung in das Kunstwerk und sein Erfassen desselben als eines zeitlich und national bedingten wirkten weiter ebenfalls in der Romantik, bei den Brüdern Schlegel, bei Wackenroder und Tieck trotz mancher sachlicher Gegensätze, während seine musikalischen Gedanken fortklingen in den Schriften Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns, Robert Schumanns und Richard Wagners, der ja selber auch den Einfluß des „Ardinghello" auf seine Jugend bezeugt hat.

Heinses Schriften werden heute, trotz einer splendiden im Verlage der Insel eben jetzt neu erscheinenden Ge-

samtausgabe, kaum nochmals für weitere Kreise lebendig werden. Aber auch in diesen soll seiner an seinem 100. Todestage gedacht werden als eines Schriftstellers, der eigene Wege gegangen ist und dem die ästhetische Kultur Deutschlands manches und wertvolles zu danken hat.

Kgl. Hofbuchdruckerei Kastner & Callwey.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PT
2349
H2Z86

Sulger-Gebing, Emil
Wilhelm Heinse

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 12 08 023 5